

natas, sonatas majas de extrañas y misteriosas resonancias y brillos coruscantes como el ruedo taurino o el manteo del pelele, que Scarlatti escribirá para ejercitar al virtuoso que resultó ser su real discípula. El cuerpo de ellas, cerca de seiscientas en total compuestas a partir de los 45 ó 50 años del músico, no tiene paralelo. En él se compendia no sólo el arte de tocar el clave sino el arte de la ornamentación como principio fundamental de la forma musical, un concepto difícil de aceptar o comprender en razón de que la música tonal se ha desarrollado a partir del juego dialéctico del motivo o idea musical, concepto inherente a la música alemana.³

Desde los *Essercizi per Gravicembalo* publicados en 1738 donde la estructura de la sonata scarlattiana se presenta de manera muy simple: —sección de exposición y sección de contraste que a través de frases cortas, repetidas, caracteriza a la forma binaria—, hasta las últimas sonatas en las que la simetría neoclásica se ve alterada por el barroquismo de agregados caprichosos e inesperados —procedimiento claro de forma abierta—, el camino que si-

guió Scarlatti se verá enriquecido por una maestría peculiar que hará de su ornamentación flamboyante una poética de libre y genial fantasía, dinámica y expresivamente acrecentada. Con Domenico Scarlatti, el arte de adornar melismáticamente el canto, manifestación más primitiva de "hacer música", alcanzará lo que tres mil años antes Homero relacionara estrechamente con la euforia dionisiaca.

Scarlatti murió en Madrid a los 72 años, empobrecido. Según Farinelli, este hombre "agradable socialmente, era tan adicto al juego que con frecuencia se arruinaba y con la misma frecuencia era restituido por su real patrona que fue constante en la admiración a su genio original y talentos incomparables. Murió en malas circunstancias dejando mujer y dos hijas⁴ totalmente desprotegidas, pero la reina extendió su liberalidad a la familia del viejo maestro y dispuso para ella de una pensión casi igual al salario de Scarlatti."

Como final de un cuento de hadas cerramos aquí la historia de este músico ilustrísimo del que celebramos su tricentenario este año. ◇

3. Ver el iluminador estudio de Julián Orbán a "Las sinfonías de Carlos Chávez" en el folleto impreso que acompaña la edición de los discos Peerless.

4. Scarlatti realizó dos matrimonios, el primero con una italiana de la que enviudó y luego con una española. Ambas le dieron ocho hijos en total, ninguno músico.

Teatro

FESTIVAL DE TEATRO LATINOAMERICANO

LAS IDENTIDADES NACIONALES

Por María Muro

El Festival de Teatro Latinoamericano, que se llevó a cabo recientemente en la ciudad de México, trató de conjuntar y de confrontar experiencias de nuestros países. Aunque no estuvo representada toda Latinoamérica, los grupos participantes ofrecieron la diversidad necesaria, que hace suponer una actividad dramática específica.

En general puede decirse que Latinoamérica no tiene una tradición teatral propiamente dicha. Respecto al rico bagaje

EDICIONES ERA

25 AÑOS



Barbara Jacobs

► **ESCRITO EN EL TIEMPO**

Reunión de cartas no enviadas a la revista *Time* durante 1984, suscitadas por la mención de un autor, la reseña de un libro, la muerte de un artista, la inminente visita de un cometa y otros acontecimientos, *Escrito en el tiempo* corre con entera libertad, transformando las cartas en amalgama de ensayo y cuento, recuerdos, asociaciones de ideas y experimentos en el campo de la literatura.

Enrique Astorga Lira

► **MERCADO DE TRABAJO RURAL EN EL MÉXICO**

La mercancía humana

EDICIONES ERA AVENA 102 09810 MEXICO D F ☎ 581 77 44
 GUADALAJARA JAL ☎ 14 90 48 MONTERREY N L ☎ 42 08 12

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

Después del sismo: ¿descentralización?

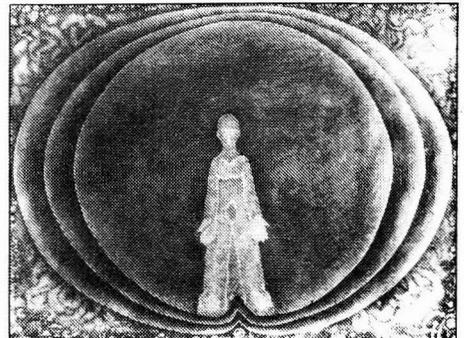
Gustavo Garza
Boris Graizbord

Los aniversarios y la música

Julio Estrada
Guillermo García Oropeza
Victor A. Coelho

Ilustra: Heather Crawford

El Colegio de México



131

volumen 21, número 11 / noviembre de 1985 / \$180.00 m.n.

secular del teatro europeo, entendido éste en términos de carácter propio y de influencia recíproca, la creación dramática latinoamericana se encuentra en una etapa de formación de búsqueda de las varias identidades nacionales y de la identidad más o menos común dentro del continente. No sólo falta dicha tradición, puesto que aún actualmente, o más ahora que en el pasado, la escasa actividad dramática en Latinoamérica siente necesidad de apearse a modelos europeos, en ocasiones viejos, los que se dieron en países originalmente colonizadores, y a modelos europeos que son experiencias diversas, precisamente vanguardias que se toman y que se adoptan de algún modo bajo el sello de la nacionalización.

En el Festival participaron Chile, Colombia, Brasil, Argentina, Venezuela y México. Fueron nueve las obras expuestas por los seis países, lo que permitió tener un panorama relativamente amplio en cuanto a temas, estilos, actuación y dirección.

Cada obra se refiere a un tema preciso, desde los temas de los marginados y de los hechos históricos de importancia local y mundial, pasando por la fantasía del realismo mágico, a los temas de una realidad individual, como la correspondiente a la vida ejemplar de un paralítico, o a la del poeta que vive intensamente la experiencia de la libertad. Con mayor o menor acierto, las obras del Festival nos dieron una expresión particular de cada país, las que trataré de examinar a continuación,

Chile y la subversión oculta

Una escenografía limitada, conceptualmente pobre, con pretensiones de recrear un ambiente real, es el marco para *El loco y la triste*, de Juan Radrián, obra que nos remite inesperadamente a un mundo escénico, rico en situaciones melodramáticas disparadas hacia un existencialismo universal, al que se da forma mediante la valiosa sobreabundancia verbal de los giros populares chilenos. El *dialecto* pierde su sentido de comunicación inmediata, para expresarse en otro nivel de interpretación de las realidades cotidianas: la pareja de marginados chilenos habla entre sí con modos sólo conocidos por ellos, pero con la experiencia viva de una vida substancialmente reconocible: no se sabe qué dicen exactamente, y sin embargo lo que dicen emociona al espectador, éste comprometido en cuanto receptor de esas palabras y de la acción dramática.

Los dos únicos personajes de la obra son una prostituta y un *teporocho* de los



Foto: Rodolfo Lozoya

suburbios de Santiago. Quizás lo más notable de *El loco y la triste* sea el trabajo del actor Alex Zisis, quien a la manera stanislavskiana, se transforma en el ser marginado y adopta unas características propias, las que nos transfieren a un mundo por todos conocido remota y próximamente.

El loco al que el título de la obra se refiere es uno de esos seres miserables por una visión que los arrebató al padecimiento injusto de la vida que la sociedad les ha impuesto. El personaje de esta manera se trasciende, en la comprensión de la vida en sí y en la esperanza de una otra vida, conforme a un criterio de subversión y de protesta. Este hecho es aún más claro, en la medida en que la anécdota dramática subraya ser una parábola que denuncia la destrucción de un mundo de todas maneras caótico, donde sólo existe la casucha

habitada por los dos personajes —sin nada y sin nadie más fuera de ese sitio—; ellos escuchan que se aproximan unas máquinas destinadas a concluir lo poco que aún queda en el mundo. Como se comprende, *El loco y la triste* denuncia la miseria urbana, denuncia ocultamente a la tiranía gubernamental, y denuncia la existencia sin salida que los seres humanos padecemos.

Colombia y la inadaptación literaria

Es probable que la escasa producción dramática de Latinoamérica favorezca el empleo de textos que originalmente no han sido escritos para el teatro. Tal es el caso de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* y de *su abuela desalmada*, espectáculo basado en el texto del mismo título y con alusiones a otros textos de Gabriel García Márquez.

La imaginación, desbordamiento febril estrictamente literario, no parece haber seguido aquí el adecuado camino para la traducción, de la lectura de narraciones, a la representación dramática en el escenario. Lo que más sorprende es que no se hayan empleado esos medios teatrales modernos, característicos del montaje cinematográfico y que se encuentran más que apuntados en el armado de las *visiones en movimiento* con las que García Márquez escribe. Esta literatura es ante todo visionaria, para hablarnos del mundo de la realidad. Lejos de la simple lectura actuada, ilumina más bien la realidad, conforme a



Foto: Rodolfo Lozoya

su sentido de sueño exhuberante, de realidad precisa, históricamente localizada y que se sobrepasa a sí misma.

Brasil: fiesta de la espontaneidad

Dos espectáculos brasileños hacen pensar en una muy intensa y diversa disciplina, ésta llevada rumbo a las consecuencias últimas de lo representado, en un sentido amplio y próximo a la perfección: el sentido de la puesta en escena, conforme a una conciencia decidida de que eso llevado al escenario es precisamente teatro, acción dramática realizada para *enseñanza* del espectador y que lo lleva a tomar parte activa en los acontecimientos que contempla. La enseñanza moral se da a través de la provocación, del entretenimiento, de la libertad desatada para articular las piezas de la estructura espectacular, lo que implica un vínculo múltiple con el espíritu de la mejor tradición brechtiana y de la escuela constructivista de Meyerhold.

El ritmo escénico sostiene a ambos espectáculos, principalmente desde la celeridad vertiginosa, hasta el momentáneo e intencionado tedio, el que, por otra parte, como el resto de los elementos dramáticos propuestos, tiende a subvertir el orden, proyectándose con la tónica del delirio dentro del sarcasmo. Cabe señalar que la similitud substancial entre ambos trabajos brasileños se logra debido y a pesar de sus diferencias aparentes. Para uno y otro son comunes la tradición circense, el despliegue atlético de los actores, cada uno de los cuales cumple más que bien los papeles que realiza.

Bajo la dirección de Paulo Betti, *Feliz anho velho* —como *La increíble historia...* del grupo colombiano— es la adaptación de un texto literario. Siendo este una nove-

dad de corte melodramático, narra una historia que se adivina lacrimosa y ejemplar: trata de un joven que queda parálítico a consecuencia de un accidente. Aunque sea una adaptación de una obra literaria, esto carece de importancia, puesto que *Feliz anho velho*, más que traducción a lo espectacular, en el escenario es espectáculo en el sentido preciso como esta palabra se entiende en la actualidad: los tiempos de las palabras y su mayor o menor fuerza; los sonidos musicales, los ruidos y los silencios; las luces y las sombras; y los diseños de las formas simples y limpias que ofrecen los cuerpos en movimiento y los elementos escenográficos, todo reunido constituye una realidad viva única, similar a la de un organismo del que interesa contagiarse por su condición de ser mutante. En este uso, abuso y desprendimiento respecto a lo literario me parece descubrir el espíritu de una cierta rebelión dramática.

Nada menos la rebelión es tema, materia instrumental y realidad, que sobrepasa los límites del teatro en términos convencionales, al examinarse la disparatada puesta en escena de *Ubu*, de Alfred Jarry, precursor de vanguardismos dramáticos del presente siglo. El grupo Teatro de Ornitórrinco no se concreta a una presentación de las historias corrosivas de *Ubu*, sino que hace suyo el espíritu libertario de la irreverencia. Participan lo circense y lo acrobático, pero conforme a una actitud de juego descarado, de agresión directa verbal y física en contra de un público entregado festivamente a la diversión dramática. Por la misma vía del relajo aniquilador se destruye toda sombra de lo institucional, ocupando los primeros sitios el gobierno, el ejército, la jerarquía católica y el partido comunista, sin que se olvide acabar incluso con la institución teatral, lo cual no hace sino reinventar la rebeldía, el teatro, la fresca originalidad de la vida.

Argentina: humor y recuerdo antifascista

La obra de Roberto Cossa *Los compadritos*, es motivo para que el grupo argentino de la Comedia Nacional Cervantes de Córdoba presente un teatro familiar consagrado sencillamente a la autoburla, por medio de la añoranza caricaturesca. La obra comienza con la observación de un incidente entre ingleses y alemanes ocurrido frente al Río de la Plata en 1939. Los alemanes se asilan en la Argentina y son la avanzada del Tercer Reich en el Cono Sur; para iniciar sus operaciones de conquista fundan una próspera cervecería destinada a con-



Foto: Rodolfo Lozoya

gregar a un futuro ejército de Hitler: *los compadritos*, amigos entre sí sólo porque juntos beben mate, quienes se afirman que "todo está podrido pero que de todos modos es muy lindo."

Lo académico en todos sentidos da forma a *Los compadritos*. El cuidado al recrear una anécdota y seguir la diversión de su curso, corresponde por completo a la dirección convencional de una comedia convencional modelo. Se ofrece una expresión dramática nacional, con viejas raíces europeas, que sin embargo continúan demostrando cierta eficacia, sobre todo al emplearse para señalar con alguna dosis de crítica a la añoranza actual, que aún mira benevolente a la amistad leal de los amigos y a un estilo de vida que probablemente ya ha concluido.

Venezuela: en busca de un teatro por el teatro

El teatro por el teatro mismo quedó de manifiesto en el brillante trabajo del grupo Rajatabla. Con el pretexto de la poesía *neoyorquina* de Federico García Lorca —de los bares, el jazz, lo libertino, la negritud, la noche, la vida, poesía en ocasiones próxima al surrealismo— los venezolanos presentaron el espectáculo *Memory* homosexualmente agresivo y tenso.

El purismo teatral de *Memory* deja su immaculada abstracción para acometer los valores dramáticos desde el punto de vista de una realidad real, precisamente la de un personaje que existió, con características



Foto: Rodolfo Lozoya

tan específicas como las que lo sitúan en cuanto artista y homosexual. García Lorca es el poeta popular y visionario, la mujer protagonista de sus propias obras, el hombre tocado por esa marca divina que lleva al amor por todos los amantes y a la contemplación propia de la imagen verbal que vive explosivamente, como la luz en medio de la noche.

Por lo mismo, el exceso de libido se produce en las impactantes escenas homosexuales de la obra, en lo grotesco del afeminamiento del protagonista o al forzarse el sentido poético, identificando a Rosita la soltera con Federico, el solitario a pesar de las numerosas compañías. De igual modo la amorosidad sexual aparece nítida en una propuesta escénica a un tiempo desatada compulsivamente y bajo el control estricto de la dirección de Carlos Giménez.

México: teatro de realidades y de magia

De las tres obras presentadas por México: *Tres heridas*, *La fiera del Ajusco* y *Máscara contra cabellera*, esta última es la única que permanece fuertemente en la memoria. Su atmósfera mágica se imprime en el público, y esto favorece que se experimente y reviva un espíritu esencial de lo mexicano.

Aunque existe una gran diferencia entre *Tres heridas* y *La fiera del Ajusco*, por sus características de teatro de aficionados y de teatro profesional, respectivamente, ni una ni otra lograron asir la substancia del realismo que pretendían expresar. Ambas se ocupan de ambientes que existen, e incluso *La fiera del Ajusco* trata de un hecho real y terrible. En los dos casos los marginados son protagonistas. Pero resulta que los directores de dichas obras, y quizás los textos, se alejan considerablemente de lo verosímil en términos teatrales.

En *Máscara contra cabellera*, en cambio, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón y el director Enrique Pineda tomaron la realidad, una realidad tan precisa como la del mundo corrupto de la lucha libre, transformándola con los recursos escénicos hasta provocar en momentos la experiencia teatral del delirio.

Al concluir, conviene decir que el Festival de Teatro Latinoamericano demuestra que la expresión artística es impredecible, que materiales tan opuestos como lo libertino del Teatro de Ornitórrinco, lo mágico de *Máscara contra cabellera*, o la intención homosexual del espectáculo sobre García Lorca, en el fondo coinciden al ser obras representativas de la rebeldía, del arrebato y de la libertad. ◇

Cine

QUEEN KELLY
Y LOS MOTIVOS DE LUZ

DOS DE MUESTRA

Por Leonardo García Tsao

“Maratón de películas”, “banquete indigesto”, “compensación de fin de año” y otros epítetos similares ha merecido la Muestra Internacional de Cine en sus quince años de existencia. Se puede decir que hablar mal de ella es tan tradicional como asistir a ella. No obstante las objeciones, año tras año los cinéfilos de ocasión compran su abono, se ponen su ropa más vistosa para el frío de noviembre-diciembre y tratan de no perderse casi ninguna de una veintena de estrenos, para luego no volver al cine en un año.

Curiosamente, desde que colaboro en su organización, a partir de 1977, la gente siempre me pregunta, “¿Este año va a haber Muestra?”, como si en alguna ocasión se hubiera suspendido. Así como también me he vuelto objeto de diversas reclamaciones y sugerencias: “¿Por qué programaron esa aburridísima película finlandesa?” “¿No pueden saltarse los bodrios de

los países socialistas?” “La última película me pareció un producto típico del imperalismo yanqui”. En fin, nunca se puede complacer a toda la gente.

De la programación de este año, puedo anticipar la exhibición de dos películas fuera de lo común.

Queen Kelly, de Erich von Stroheim, participa del renovado interés que ha habido en los últimos años por el cine mudo y por reconstruir algunos de sus clásicos en sus versiones más completas posibles. El año pasado, *Napoleón* de Abel Gance inauguró la XVII Muestra y meses más tarde se exhibió comercialmente ante una sorprendente respuesta del público capitalino. En Munich se reintegró la versión original de *Metrópolis*, de Fritz Lang, y el productor Giorgio Moroder hizo su propia versión para principiantes, con una banda sonora de pop-rock de bajo calibre. Y por ahí, en festivales internacionales, han reaparecido el *Nosferatu* de Murnau, *Intolerancia* de Griffith... quién iba a pensar que en los 80s el cine de moda sería mudo.

El asunto de *Queen Kelly* es un poco diferente porque casi no se vio en su tiempo. Filmada sólo en su tercera parte y en los últimos días del cine silente, la película se exhibió poco, en una versión trunca realizada por los productores, la actriz protagonista Gloria Swanson y el millonario Joseph P. Kennedy, su amante en turno y patriarca del clan político de ese apellido (sí, sí, el padre de John, Robert, Edward et al). El rodaje se vio suspendido porque, de acuerdo a una versión, Von Stroheim se excedió —como era su costumbre— en las extravagancias y se tenían problemas con



Los motivos de Luz